

TIRSO DE MOLINA

EN LA
COMPAÑÍA NACIONAL DE TEATRO CLÁSICO

AÑO 2003

CUADERNOS DE TEATRO CLÁSICO
18

Dirigido por
IGNACIO ARELLANO



MADRID, 2004

Revisión de *El burlador de Sevilla*, mito literario y teatral

Ignacio Arellano

Universidad de Navarra. IET

Don Juan, un mito metamórfico

Los mitos se caracterizan por su cualidad proteica, capaz de modificarse al hilo de las diferentes épocas y circunstancias, tomando conformaciones diversas, que no alcanzan a suprimir su fijación estructural básica: esto es precisamente lo que les permite sobrevivir en numerosas variantes adaptadas a su momento propio. Sobre el mito de don Juan señala Márquez Villanueva que «del modo más paradójico, su naturaleza profunda consiste en no poseer otra que la que el vaivén de cada época quiera asignarle»¹. Al mismo tiempo, como recuerda García Gual², mantiene ciertas invariantes que constituyen su documento de identidad: el enfrentamiento con una figura antagonista (el Comendador), con la consiguiente inminencia de la muerte (polaridad Eros/Thánatos); la relación del protagonista con sus conquistas femeninas; y el héroe (cuya caracterización pasará desde el cínico burlador tirsiano al romántico de Zorrilla, y otras variaciones del teatro y la literatura universal).

Así, el mito de don Juan es un ejemplo notable de capacidad generadora de múltiples avatares: cerca de quinientas obras³ con don Juan (o *donjuanes*) como protagonista(s) ha catalogado la enorme bibliografía generada en su torno⁴.

¹ Márquez Villanueva, 1996, p. 11. En adelante, si no se dice otra cosa, citaré la comedia por mi edición de 1989. Parto para esta ocasión de algunos trabajos míos anteriores sobre el *Burlador*: ver especialmente Arellano, 1989, 2001a y 2001b, que refundo y resumo ahora, con algunas nuevas precisiones.

² García Gual, 2001, que arranca de Rousset, 1985.

³ Ver Weinstein, 1959; para generalidades sobre la evolución del mito Frenzel, 1976, pp. 122-26, y para una buena ejemplificación de los avatares más recientes Pérez Bustamante, 1998.

⁴ Ver Brunel, 1999.

El mito de don Juan posee, sin embargo, dos rasgos muy peculiares que no comparte con otros mitos: el primero, su condición eminentemente literaria⁵, y el segundo, su creación bien definida en una obra concreta, hasta hoy atribuida, con algunas discrepancias, a Tirso de Molina. Pues nuestro don Juan viene exactamente de *El burlador de Sevilla*, raíz básica de la que van a nacer todos los donjuanes posteriores, directa o indirectamente.

En el origen del protagonista tirsiano confluyen, ciertamente, muchos elementos, tradicionales, históricos, o posibles precedentes literarios, que examinaré enseguida, pero ninguno es definitivo en la medida en que don Juan Tenorio nace insertado en una estructura mítica, de una vez, sin ensayos previos identificables, en *El burlador*.

Conviene, antes de entrar en la obra concreta, establecer algunas precisiones sobre el sentido general de un mito que ha conocido tan elevada cantidad de adaptaciones e interpretaciones.

El sentido general del mito

Los abundantes acercamientos críticos sobre el personaje de don Juan arrancan de interpretaciones muy variadas y a veces contrarias: don Juan aparece así como un arquetipo de hombre viril (Ortega), un inmaduro de sexualidad poco diferenciada (Marañón), un rebelde social y metafísico de dimensiones heroicas o un señorito andaluz fiado en la posición de su familia para cometer sus abusos, encarnación de pulsiones psicoanalíticas, de la rebeldía contra la ley del padre, personaje edípico que en cada mujer busca a la madre, vengándose del padre y de la madre que lo ha abandonado, o chivo expiatorio que asegura la cohesión social por medio de su sacrificio... Estas interpretaciones y otras muchas con sus peculiares matices afectan al arquetipo «don Juan», que a su vez influye en la lectura particular que la crítica viene haciendo de *El burlador*. En los trabajos de Weinstein, Feal o Arias⁶ se hallará abundante documentación sobre los avatares de don Juan y algunas interpretaciones modernas (psicoanalíticas sobre todo) de variado interés, sobre algunas de las cuales volveré después.

La génesis de «El burlador de Sevilla» y la leyenda de «Don Juan»

Los estudiosos se han esforzado, naturalmente, en la búsqueda de fuentes o antecedentes de la vida real y la literatura para el burlador y su convidado de piedra. Han insistido en numerosas tradiciones sobre convites de ultratumba que se pueden documentar en todo el folclore europeo, generalmente en esquemas de la doble invitación⁷. En estas historias, un hombre, camino de la iglesia, topa con un muerto, calavera o esqueleto, al que insulta o maltrata, haciéndole una invitación

⁵ Molho, 1993, p. IX, comenta la distinción del mito literario de don Juan y otros que se insertan en cosmovisiones de culturas primitivas, terreno propio fundamentalmente de la antropología.

⁶ Weinstein, 1959; Feal, 1984, y Arias, 1987.

⁷ Mackay las investigó en su libro de 1943.

burlesca para comer con él. El difunto invita después a su huésped, quien al acudir a la cena macabra recibe un castigo (la muerte a menudo) o se arrepiente, y se salva gracias a alguna reliquia u objeto sagrado que lo protege. En España hay distintas versiones del tema en romances de territorios leoneses y segovianos, estudiados por Menéndez Pidal⁸, como el ejemplo que sigue:

Un día muy señalado
fue un caballero a la iglesia,
y se vino a arrodillar
junto a un difunto de piedra.
Tirándole de la barba
estas palabras dijera:
Oh buen viejo venerable,
¡quién algún día os dijera
que con estas mismas manos
tentara a tu barba mengua!
Para la noche que viene
yo te convidó a una cena...

Las versiones con estatua de piedra (en vez de calavera o esqueleto) parecen exclusivas de la tradición ibérica. Sin embargo, no podemos datar con certeza estos romances, ni podemos estar seguros de que los conociera el autor de la comedia, ni se han descubierto hasta hoy variaciones de fondo sevillano, relacionables con el ámbito de *El burlador*, aunque Menéndez Pidal y Said Armesto⁹ piensan que debió de existir una leyenda de ambiente hispalense paralela a elementos narrativos que integran el romancero de León y Segovia.

En cuanto al personaje de don Juan Tenorio, se han sugerido numerosos modelos históricos que supuestamente inspiraron la figura del burlador¹⁰: don Miguel de Mañara (niño de pocos años en las fechas probables de redacción de la obra); Mateo Vázquez de Leca; don Juan Téllez Girón, segundo duque de Osuna e hipotético padre de Tirso según argumentaciones de Blanca de los Ríos, rechazadas hoy definitivamente por la crítica; don Pedro Téllez Girón, tercer duque de Osuna; don Luis Colón; dos odores que corrían sus aventuras sexuales por Santo Domingo hacia 1606; el famoso conde de Villamediana (Marañón), etc. Ninguno de estos modelos permite avanzar mucho en el análisis de las posibles fuentes de inspiración de don Juan: siempre es fácil agavillar ejemplos de burlas eróticas, insolentes temeridades y blasfemias, valentías y matonismos: pero son ingredientes mostrenco que difícilmente se pueden considerar cimientos de la comedia.

⁸ Ver Menéndez Pidal, 1968, y Hermenegildo, 1988.

⁹ Said Armesto, 1968. Sobre este punto de la leyenda sevillana se puede consultar Márquez Villanueva, 1996, pp. 75 y ss.

¹⁰ Ver para las distintas identificaciones, ninguna satisfactoria, Cuartero, 1969; Wade, 1974, p. 679; Pacalín, 1976; Gil Bermejo, 1977.

Igualmente abundantes son los modelos literarios que aspiran a fuentes de rango diverso. El hispanista Arturo Farinelli, a finales del siglo XIX, adujo un tal Leontio¹¹, protagonista de una pieza de teatro jesuítico representada en Ingolstadt en 1615, y otros han señalado al Cariofilo de la comedia *Eufrosina* de Jorge Ferreira de Vasconcelos, al Leucino de *El infamador* de Juan de la Cueva, o Leonido de *La fianza satisfecha* de Lope de Vega... ninguno de valor notable en mi opinión. Lo que sí parece más verosímil es que la elección del nombre de don Juan Tenorio¹² responda a la existencia en la historia sevillana de la importante familia de los Tenorios, uno de cuyos miembros más notables fue el almirante don Alonso Jofre Tenorio, privado de Alfonso XI. Pero este tipo de utilizaciones onomásticas es corriente en el teatro del Siglo de Oro, y no resultan en este caso especialmente significativas.

Para el motivo del «tan largo me lo fiáis», que caracteriza la pertinacia y la temeridad del burlador, también se han señalado precedentes folclóricos¹³.

Un magnífico trabajo de Márquez Villanueva¹⁴ replantea la leyenda de don Juan, demostrando la existencia de elementos anteriores paralelos a *El burlador*, desde la perspectiva de una Italia llena de influencias españolas, y a partir de los datos que proporcionan algunos pasquines romanos de 1559 y una crónica del carnaval de 1519 en Roma. En ciertas sátiras contra Giovanni, duque de Paliano (sobrino del papa Paulo IV), se alude a «la fábula» de un «don Giovan» antonómico enemigo de la castidad femenina, lo que permite certificar la popularidad italiana de un legendario don Juan seductor en estas fechas. El elemento sobrenatural, que no aparece en la sátira, se manifiesta en la crónica del carnaval, donde se relata una burla en la que fue ofrecido a nobles y cardenales un convite macabro en una sala negra, ornamentada de calaveras y esqueletos; una cena de ultratumba, en suma, de notable parecido con los terroríficos banquetes de don Juan con sorprendente desarrollo escenográfico y los mismos elementos fundamentales de la leyenda que se integran en *El burlador*. Es probable que existiera, pues, una tradición popular del tipo del burlador (en alguna variante con elementos locales sevillanos) que pasó a la península italiana (donde no se documentan estos elementos de modo autóctono) a principios del siglo XVI.

Esto es lo que sabemos de una serie de elementos que podrían ser precedentes de algunos aspectos del drama tirsiano: pero en todo caso don Juan, el mito verdadero, nace de la pluma de Tirso, y a partir de ese primer burlador crecerán otros, cada uno con su traje y su máscara.

Vayamos a las aventuras de este primer y básico don Juan.

¹¹ Ver Márquez Villanueva, 1996, pp. 42-45, quien niega con buenas razones la pertinencia de este modelo; comenta otros posibles precedentes dramáticos en pp. 45-51. Uno de los más interesantes sería *El infamador* de Juan de la Cueva, pero no se pueden establecer realmente precedentes concretos de valor definitorio.

¹² Ver Cortines, 1996.

¹³ Solá Solé, 1968.

¹⁴ Márquez Villanueva, 1983.

«*El burlador de Sevilla*» ¿pieza primitiva y rudimentaria?

Obra de autoría controvertida, el primer texto impreso que se conoce del *Burlador* es el de *Doce comedias nuevas de Lope de Vega Carpio y otros autores*, Barcelona, Gerónimo Margarit, 1630. Hay —no los puedo tratar aquí— numerosos problemas textuales en lo que se refiere a su relación con otra versión, la del *Tan largo me lo fiáis*, y también respecto de la autoría, que Rodríguez López-Vázquez insiste en aplicar a Claramonte¹⁵.

A menudo se ha calificado a esta primera comedia de pieza rudimentaria y pergeñada con poco cuidado. Cuando Américo Castro edita el *Burlador*¹⁶ la considera comedia escrita «sin gran esmero, llena de precipitaciones, que se revelan claramente en anacolutos, falsas rimas y estrofas defectuosas». Sin embargo, es imposible para un poeta del Siglo de Oro, por mediocre que sea, incurrir en semejantes defectos: todos los que menciona Castro son en realidad deturpaciones textuales causadas en el proceso de transmisión (ver más abajo). Pero esta idea preconcebida provoca nuevas desviaciones en la interpretación de pasajes como el romancillo de Tisbea o la loa de Lisboa¹⁷, o sirve para rebajar la importancia de este don Juan como fundador del mito: Aubrun no se recata en señalar¹⁸ que Tirso solo crea fantoches y marionetas y que en el don Juan que propone Tirso «no reconocemos hoy a nuestro famoso héroe mítico». Aubrun no lo dice, pero obviamente el avatar principal del héroe mítico será para él el de Molière.

Sin embargo, un análisis de la estructura y el lenguaje de la obra (que no abordaré aquí, limitándome a rápidas observaciones) revela una organización dramática sumamente cuidadosa.

Las aventuras de don Juan

Las aventuras de don Juan en escena comienzan en el palacio de Nápoles, con el engaño de la duquesa Isabela, a la que goza haciéndose pasar por el duque Octavio, galán de la dama. A los gritos de Isabela llega el rey de Nápoles con su acompañamiento. Don Pedro Tenorio, embajador de España, y tío de don Juan, es el encargado de la investigación, y deja escapar a su sobrino, acusando luego a Octavio. A este primer bloque (vv. 1-374), relativo al engaño de Isabela, sucede una mutación: aparece en la playa de Tarragona la pescadora Tisbea, que en un largo monólogo (vv. 375-516) se vanagloria de su libertad amorosa, hasta que ve entre las olas a don Juan, que acaba de naufragar, lo recoge y se rinde a sus brazos (vv. 517-696). Con una técnica repetida en la comedia, se deja suspenso el episodio de Tisbea para introducir una escena entre el rey don Alfonso de Castilla y el comen-

¹⁵ Ver sobre el asunto de la autoría los trabajos de X. A. Fernández, 1969-1971; Ruano de la Haza, 1995; Cruickshank, 1981; Rodríguez López-Vázquez, 1987a y 1987b.

¹⁶ Manejo la edición de 1922, donde Castro ha corregido algunos juicios erróneos y excesivos, dice. Pero no los ha corregido del todo. Para la cita de arriba, p. LXIII.

¹⁷ Ver el prólogo a mi edición, donde comento la pertinencia de estos pasajes.

¹⁸ Aubrun, 1966, pp. 137 y 146.

dador de Calatrava, don Gonzalo de Ulloa (cambian las redondillas a versos endecasílabos blancos, más solemnes). Don Gonzalo informa sobre su misión diplomática en Portugal y en un largo romance elogia la ciudad de Lisboa (vv. 697-876). El rey ofrece casar a la hija del comendador, doña Ana, con don Juan Tenorio. Nuevo regreso al engaño de Tisbea y fin del episodio: don Juan, tras gozar a la pescadora, la abandona, robándole sus propias yeguas para la huida. Tisbea se lamenta desesperada (vv. 877-1044) y sus gritos terminan, patéticamente, el acto primero.

El segundo acto se inicia de nuevo en la corte de don Alfonso, a donde llegan noticias de la aventura napolitana de don Juan, y también el fugitivo Octavio, a quien promete el rey la mano de doña Ana (ya que don Juan, ahora, deberá casarse con Isabela), vv. 1045-1150. Sigue el encuentro de don Juan, Octavio y, luego, el marqués de la Mota, con una serie de conversaciones amistosas (Octavio ignora todavía que es don Juan el causante de sus desdichas), y comentarios sobre las ramerías sevillanas (a quien Mota y don Juan son muy aficionados), que manifiestan la índole moral y la vida disoluta de los dos jóvenes. Por azar cae en manos del burlador un billete amoroso en el que doña Ana cita a Mota para la noche. Inmediatamente don Juan planea una nueva burla (vv. 1151-1420). Una breve entrevista de este con su padre (vv. 1421-88), en que el viejo le afea su conducta ante la cínica indiferencia del galán, sirve para resaltar lo reprochable de los actos inmediatos del joven: se dirige a la casa de doña Ana, intenta engañarla haciéndose pasar por Mota (nueva versión del engaño de Isabela en que se había hecho pasar por Octavio), el comendador acude a los gritos de su hija, y en la riña entablada don Juan lo mata (vv. 1489-1675).

Tras los episodios trágicos anteriores, nueva mutación al ambiente rústico de Dos Hermanas, donde el burlador interrumpe las bodas de Batricio y Aminta, y se dispone a otra aventura (vv. 1676-1814) que queda suspendida hasta el acto tercero.

El último acto se abre con las preocupadas reflexiones de Batricio, celoso del caballero cortesano que tantas libertades se ha tomado en sus bodas. Don Juan, efectivamente, convence a Gaseno, padre de Aminta, y a la propia labradora, de que está dispuesto a casarse con ella. El fin de la burla no se hace esperar (vv. 1815-2114). Regresa la acción a las costas de Tarragona, donde Isabela, que viene a España para casarse, encuentra a Tisbea (vv. 2115-2234).

En Sevilla de nuevo, don Juan halla en una iglesia en que se ha refugiado, el túmulo del comendador Ulloa y se burla de la estatua funeral convidándola a cenar, sin hacer caso, igual que en ocasiones anteriores, de los avisos e incitaciones al arrepentimiento del criado Catalinón, cada vez más perentorios. La estatua acude a la posada de don Juan y le invita a cenar en su capilla (vv. 2235-2513). Se intercala otra escena de corte: el rey va ya enterándose de los abusos de don Juan, y las diversas víctimas exigen justicia. Don Alfonso decide, por fin, castigar al burlador (vv. 2514-2662). Pero es tarde; don Juan acude a la cita con la estatua y recibe la muerte y la condenación, hundiéndose en el infierno (vv. 2663-2808). El resto funciona a modo de epílogo: Catalinón narra a los presentes lo sucedido, y el rey dispone las bodas finales en una típica reorganización del caos, no exenta de ribetes ambiguos (vv. 2809-94).

Dos tiempos: tiempo de engaños, tiempo de castigo. La estructura binaria

Desde el punto de vista temático, el asunto se estructura en dos tiempos que corresponden a los dos integrantes fundamentales de la obra, expresados en el doble título de «burlador de Sevilla» y «convidado de piedra», es decir: a) los engaños de don Juan, y b) los episodios de la doble invitación y castigo por un agente de ultratumba. La primera parte responde a su vez¹⁹, a un molde binario: cuatro mujeres afectadas, agrupadas de dos en dos según la clase social: dos nobles (Isabela, doña Ana) y dos plebeyas (Tisbea, Aminta), y cada engaño en dos fases (burla y huida). Esta estructura binaria y complementaria funciona como símbolo de la totalidad: don Juan burla a cuatro mujeres, pero esas cuatro representan las distintas posibilidades de «toda la escala social», y la representan de modo más eficaz que cualquier lista enumerativa, que por larga que fuera siempre sería incompleta (aunque llegara a las mil y tres del don Juan de Mozart-Da Ponte).

En la sucesión de las peripecias *El burlador de Sevilla* explota certeramente las técnicas del dinamismo y la suspensión, el contraste y las correspondencias, las premoniciones y la ironía dramática.

Habilidad constructiva: dos ejemplos a menudo malinterpretados

Frente a la improvisación y el desorden constructivo que algunos han advertido en la pieza, destaca, por el contrario la sabiduría dramática del autor de la comedia²⁰.

Si se leen con atención los dos pasajes quizá más denostados, el monólogo de Tisbea y la descripción de Lisboa, se observa que, lejos de ser un postizo sin valor funcional, el elogio de Lisboa (como demuestra Vitse²¹) establece un modelo ideal, con el que se contraponen la corrompida Sevilla que ofrece al burlador injusta impunidad. Permite, además, realzar la figura de don Gonzalo, que tanto protagonismo va a tener en el final, y establece, con su intercalación, una tensa espera que intriga la curiosidad del espectador, antes de culminar el engaño de la pescadora.

El monólogo de Tisbea, que introduce el contraste lírico, tiene un importante valor premonitorio. Este monólogo, muchas veces criticado como inverosímil y pesada digresión, establece el motivo de la desdeñosa que se burla de los pretendientes, necesario para justificar el castigo de su exceso (sufrir ella misma la burla de don Juan):

Yo soy la que hacía siempre
de los hombres burla tanta,
que siempre las que hacen burla
vienen a quedar burladas. (vv. 1013-16)

Es difícil, dada la omnipresencia del término *burla* y derivados, en el ámbito de don Juan, no interpretar estos versos de Tisbea como un avance de lo que espera

¹⁹ Ruiz Ramón, 1978, capítulo «Don Juan y la sociedad de *El burlador de Sevilla*».

²⁰ Casaldueiro, 1981a y 1981b.

²¹ Vitse, 1978.

al burlador por antonomasia: también él acabará burlado. Lo que Coridón dice de Tisbea:

Tal fin la soberbia tiene.
¡Su locura y confianza
paró en esto! (vv. 1039-41),

se puede fácilmente aplicar a don Juan, otro loco cuya confianza en el «tan largo me lo fiáis» le conducirá a su perdición.

Contraste de ritmos. La velocidad del burlador

El contraste de ritmos sirve a la variedad y al dinamismo, algo esencial en este drama marcado por la velocidad. Ya escribió Lope en el *Arte nuevo* que la cólera del espectador español requiere variedad y abundancia de aventuras, sucesos, peripecias y ritmos. Al encendido diálogo amoroso de Tisbea y don Juan sucede la remansada descripción de Lisboa y de nuevo los gritos desesperados de la pescadora; a los motivos costumbristas de las rameras sevillanas, el funesto desenlace de la burla a doña Ana; a los sucesos trágicos de la muerte del comendador y disposiciones funerales, las escenas lírico-cómicas de los esponsales rústicos... El comienzo brusco del drama, *in medias res*, marca ya el tono acelerado que domina el conjunto, subrayado por el constante cambio de escenarios: Nápoles, Tarragona, Sevilla, Dos Hermanas, la corte, la marina, el campo. Don Juan, como vienen señalando los estudiosos repetidamente, es un vendaval erótico, un hombre que no tiene rostro, es movimiento, siempre apresurado, de vertiginosa velocidad. «Esta noche he de gozalla», dice nada más conocer a Tisbea (vv. 684-86). Y tras gozarla parte de inmediato en las yeguas de «pies voladores» (v. 888), que prestan sus «alas» (v. 1022) —nótese las imágenes de velocidad— a la incesante fuga de don Juan.

Esta velocidad responde también a un *crescendo* en las acciones del burlador, ya puesto de relieve por Parker en un memorable trabajo sobre la comedia del Siglo de Oro²²: cada una de las burlas añade una circunstancia agravante más intensa. Comienza engañando en el palacio real a la dama de un amigo; sigue traicionando la hospitalidad de Tisbea, que lo ha recogido extenuado tras su naufragio; suma el homicidio en el episodio de doña Ana; destruye un matrimonio recién efectuado y profana el sacramento en el caso de Aminta. La misma reiteración de las advertencias que las víctimas y Catalinón hacen a don Juan eleva progresivamente el nivel transgresor de cada burla, y de su renuencia al arrepentimiento que deja siempre para más tarde (para nunca). No hay, pues, ninguna improvisación azarosa en la organización dramática de *El burlador de Sevilla*. Cada elemento desempeña una función precisa y eficaz. Un complejo sistema de simetrías, premoniciones y correspondencias, paralelas o contrastivas²³ sustenta su desarrollo.

²² Parker, 1957.

²³ Ver Rogers, 1964.

Interesante es, en esta vía, el análisis, entre otros, del motivo «dar la mano», que ha sido interpretado como aplicación del principio vindicativo de la «counter passion»²⁴ y que, sin duda, cohesiona con su reiteración la estructura de la comedia. Cada vez que don Juan engaña a una mujer le da la mano en señal de matrimonio, y como acto codificado que asegura la firmeza de sus juramentos:

Detente;
dame, duquesa, la mano. (vv. 17-18)
Esta es mi mano y mi fe. (v. 947, a Tisbea)
Ahora bien; dame esa mano. (v. 2081, a Aminta)

Cuando, más adelante, es la estatua la que pide la mano a don Juan, como signo de compromiso («Dame esa mano», v. 2470), el burlador la entrega de nuevo sin percatarse de que no es ya un gesto vacío edificado sobre el perjurio, y de que la estatua no regresa del más allá precisamente en calidad de víctima. Don Juan no conecta este gesto que le exige el muerto con las ocasiones anteriores, conexión que le permitiría quizá una oportuna iluminación. En realidad se le está dando un nuevo y último aviso, se le propone una meditación sobre el gesto simbólico que tantas veces ha traicionado.

Resulta sorprendente que se haya acusado de impericia y de incorrecta construcción a una obra como *El burlador*, donde cada detalle obedece a un designio artístico bien calibrado.

El protagonista don Juan: su «rebelión» y su castigo

Pocos personajes del teatro universal han conseguido la popularidad de don Juan, convertido en un mito literario de dilatada progenie. O quizá, mejor dicho, en encarnador mítico de una serie de pulsiones humanas que la crítica ha intentado describir recurriendo a teorías antropológicas y psicoanalíticas varias, como se ha apuntado anteriormente. Wade²⁵ lo relacionó con el héroe cultural del *trickster*, personaje que en las tradiciones primitivas incorpora la burla de instituciones y represiones. Simbolizaría, de este modo, la rebelión del inconsciente contra las normas demasiado rígidas del estado de civilización, y especialmente la rebelión de la libido contra la ley del padre²⁶. En la vía de interpretación psicológica, Vázquez²⁷ considera a don Juan personaje edípico, que en cada mujer busca a la madre, vengándose del padre y también de la madre por haberlo abandonado: sus burlas manifestarían, en suma, un complejo de Edipo no resuelto. También Feal²⁸ ve en

²⁴ Es decir, aplicar al pecador un castigo correspondiente al pecado cometido, como en el Infierno de Dante. Ver los trabajos de Rogers, 1964; Vitse, 1969, o el de Marni, 1952, para este concepto y su aplicación a *El burlador*.

²⁵ Wade, 1966, pp. 177-78.

²⁶ Evans, 1986.

²⁷ Vázquez, 1981.

²⁸ Feal, 1984.

don Juan el desafío de la ley paterna, sobre todo en el acto de matar al comendador (figura que, según Feal, encarna al padre, y a la que don Juan da muerte según el modelo edípico). Desde la perspectiva de los estudios del pensador René Girard, Arias²⁹ ofrece un sugestivo acercamiento a las dimensiones de don Juan como chivo expiatorio³⁰. Observado desde este punto de vista, don Juan manifiesta en su sexualidad una forma de deseo mimético ligado a la violencia (revela una competencia con el deseo de los demás, una rivalidad agresiva: de ahí que no seduzca por el mero placer sexual y encuentre satisfacción en la burla y la fama). El sacrificio interrumpe esta violencia y permite restaurar el orden social. Don Juan es, pues, a la vez, agresor y víctima.

Para muchos estudiosos del mito donjuanesco, esta capacidad de proyectar en sus aventuras deseos secretos, impulsos de dominio y apetencias sexuales (signo a su vez de las ansias de poder y la liberación de los instintos reprimidos) explican buena parte de la fascinación que produce en el espectador, participe también en alguna medida del individualismo egoísta que don Juan (a diferencia del público) sí se atreve a erigir en norma de conducta.

Las dimensiones arquetípicas de don Juan no borran las diferencias que caracterizan específicamente a este don Juan Tenorio, burlador de Sevilla, que hoy es nuestro personaje.

El aspecto más llamativo (no digo más profundo) es, sin duda, su actividad erótica, la conquista de la mujer (que será para él un modo de demostrar su jerarquía de «Héctor sevillano», de «héroe» y dominador de los demás). En la técnica seductora de don Juan todo vale. Ignora la moral y la conciencia, relegándolas a un «después» perdido en la lejana hora de la muerte que no puede concebir en su presente victorioso («tan largo me lo fiáis» es su repetida muletilla). Su juramento más intenso, el último, invoca, cínicamente, el propio castigo con una condición imposible... que no obstante, por disposición divina, verá cumplida:

AMINTA

Jura a Dios que te maldiga
si no la cumples.

DON JUAN

Si acaso
la palabra y la fe mía
te faltare, ruego a Dios
que a traición y alevosía
me dé muerte un hombre... (muerto,
que vivo, ¡Dios no permita!). (vv. 2090-96)

En la búsqueda de su satisfacción vital realiza don Juan dos cosas: primero, el placer sexual, que, naturalmente, busca con gran afición (otro tipo de burlas darían un personaje muy distinto) y segundo, y fundamental, la burla. En ambos, conquis-

²⁹ Arias, 1987.

³⁰ Ya apuntadas por Agheana, 1973, y Feal, 1984, aunque con menos detalle.

ta y engaño, expresa una energía vital (que fascinó a Ortega), una apetencia de posesión y dominio, de apurar el presente sin referencias a un más allá eterno, que le hace prescindir de cualquier norma que no sea su apetito³¹. Don Juan es el burlador; su placer sexual va siempre acompañado de la burla, e implica un aspecto cruel, destructivo, sádico³², un malicioso placer en el engaño³³, una búsqueda obsesiva del renombre, de la fama³⁴. El término *burla* y derivados constituyen un campo semántico central en la obra³⁵:

Sevilla a voces me llama
el burlador, y el mayor
gusto que en mí puede haber
es burlar una mujer
y dejalla sin honor. (vv. 1312-16)

CATALINÓN Guárdense todos de un hombre
que a las mujeres engaña,
y es el burlador de España.

DON JUAN Tú me has dado gentil nombre. (vv. 1485-88)

Y en numerosos otros pasajes de la comedia. Don Juan destruye el honor de los otros y quiere construir su fama de «Héctor sevillano» sobre su capacidad de burlador victorioso del honor y deseos de los demás.

Entender bien las dimensiones del valor de don Juan me parece importante para aceptar o negar la estatura heroica del personaje, y la grandeza o pequeñez de rebelión social y religiosa que a menudo se le atribuye.

Américo Castro vio en don Juan un alma audaz opuesta a todo principio, un creyente en quien destaca más intensamente la rebeldía, y subraya el «aspecto trágico del burlador, verdadero héroe de la transgresión moral» (prólogo de su edición). Rodríguez³⁶, por su lado, resalta la rebeldía social del protagonista, además de la teológica y moral.

Que don Juan es un pecador está claro. Que su transgresión constituya una rebelión teológica y social consciente, de grandeza trágica, no lo advierto en ninguna parte. A mi juicio, don Juan no es un héroe de la transgresión y su condición de creyente no destaca de modo especial ninguna audacia, porque no es operativa.

³¹ En el contraste entre lo temporal y lo eterno ve Casaldueño el sentido de la obra, 1981a. Sobre la captura del presente en la comedia, remito a las sagaces observaciones de Ruiz Ramón, 1978. Sobre su energía y dominio habla bastante Ramiro de Maeztu en su conocido ensayo «Don Juan o el poder» de 1938.

³² Ver Navarrete, 1969.

³³ Rogers, 1977, p. 36.

³⁴ Unamuno escribe en el prólogo a *El hermano Juan*: «El legítimo, el genuino, el castizo don Juan parece no darse a la caza de hembras sino para contarlos y para jactarse de ello [...] lo que le atosiga es asombrar, dejar fama y nombre».

³⁵ Ver el trabajo de Vitse en este mismo volumen.

³⁶ Rodríguez, 1978.

Don Juan cree porque un personaje de comedia española del Siglo de Oro no puede hacer otra cosa, pero actúa dejando al margen completamente a Dios y sus leyes. No se opone a Dios: Dios le es indiferente. La talla diabólica que se ha señalado a menudo como rasgo de don Juan³⁷ se reduce en la mayoría de los casos a expresiones lexicalizadas: ni se puede comparar a Luzbel ni pretende perfeccionarse en el mal, como Calígula, ni mantiene un desafío contra sus mayores, el rey y el orden divino. El desafío que mantiene con la estatua, más que valor heroico es una muestra de ceguera mental y moral, de incapacidad para salirse del camino rutinario de burla y exhibicionismo en el que se halla inmerso. Pues el convidado de piedra, evidentemente, no es un «cuerpo muerto» cualquiera: es un mensajero del más allá, cuya vida sobrenatural no admite discusión. Todavía, y dentro ya de un tramo sin retorno, en el que los avisos del castigo son obvios e indudables, don Juan sigue con su inercia del «tan largo me lo fiáis», incapaz de reconocer que su tiempo ha terminado. Querer burlar otra vez al convidado de piedra es una necedad que don Juan pagará cara. El burlador rechaza la conversión y su pertinacia le condena.

Sin duda hay un sustrato teológico en la obra, pero tampoco habría que ver en este desenlace una doctrina teológica precisa que terciara en estas polémicas, sino verdades elementales de la doctrina cristiana, muy vigentes, claro está, en el momento³⁸.

El burlador reclama para sí la condenación. Rebelde consciente y heroico (como creen algunos) o simple malvado sin más objetivos que cumplir sus apetitos (como a mí me parece), don Juan siempre es agente del mal y del caos, apoyado en su posición social. Desde este punto de vista la rebelión de don Juan es muy relativa. No quiere destruir un sistema que le proporciona privilegios, y si rompe las reglas es para abusar fiado en esos mismos privilegios que utiliza sin escrúpulos. No duda en ponderar su posición cuando quiere deslumbrar a Aminta, y su impunidad de burlador estriba en lo que él mismo confiesa a Catalinón:

DON JUAN

Si es mi padre
el dueño de la justicia
y es la privanza del rey,
¿qué temes?

CATALINÓN

De los que privan
suele Dios tomar venganza,
si delitos no castigan. (vv. 1978-82)

Lo que me interesa, en cambio, poner de relieve es la gran coherencia dramática del desenlace, sobre todo teniendo en cuenta que una de las características de versiones posteriores será la de salvar a don Juan. Dada la estructura de la pieza,

³⁷ Ver Brown, 1974, y Egido, 1987.

³⁸ Ver Márquez Villanueva, 1996, pp. 168-77 para el contexto doctrinal en que puede situarse este aspecto de *El burlador*, y p. 153 para un juicio sintético sobre don Juan con el que estoy sustancialmente de acuerdo.

en la que don Juan rechaza siempre las reiteradas advertencias que se le dirigen, su trayectoria ilustra uno de los pecados contra el Espíritu Santo que analiza Santo Tomás, la impenitencia procedente de presunción. Don Juan es un condenado por demasiado confiado, menospreciador de Dios, y no por una activa rebeldía sino por egoísmo y ceguera. Tirso de Molina, desde una perspectiva más rigurosa que la de otros ingenios posteriores, condena a su burlador a una suerte merecida. Y este aspecto nos introduce en otro tema básico de la obra, el de la crítica social.

La crítica social

Porque don Juan, como Ruiz Ramón ha señalado agudamente, más que causa es efecto: es burlador porque le dejan, porque tiene cómplices y valedores. Hay una dura crítica contra los reyes, los privados y la general degradación social. Wardropper, Varey y Ruiz Ramón³⁹ han examinado este elemento de la obra con mucha sindéresis. Para esbozarlo, al menos, convendrá observar a otros personajes, sobre todo a los responsables del orden social, reyes y validos, que funcionan en *El burlador de Sevilla* como indulgentes protectores del burlador.

El rey de Nápoles tiene una fugaz aparición al comienzo de la obra, en la que muestra su incapacidad para enfrentarse al escándalo, y delega en don Pedro Tenorio las pesquisas. Su entrevista con Isabela es significativa de su condición de pésimo justiciero: hace dos preguntas a la dama, pero impide la respuesta. No escucha ni averigua.

La conducta del rey de Nápoles prefigura la del rey de Castilla. Aunque algunos estudiosos⁴⁰ apuntan que don Alfonso pretende ser justiciero sin conseguirlo por las circunstancias falaces que lo rodean, el análisis de sus actos arroja un balance, creo yo, bastante más negativo. Al recibir la noticia del engaño napolitano, el rey decide castigar a don Juan... desterrándolo a Lebrija, pueblo a un paso de Sevilla (vv. 1062-64), destierro que don Juan no respeta. Conforme se acumulan más detalles de los abusos de don Juan, la ira del rey solo alcanza, con total injusticia, a hacerlo conde de su lugar de destierro (vv. 2526 y ss.). En la primera entrevista con Octavio, don Diego Tenorio teme que el duque reclame desafío a su hijo. No lo hace porque Octavio ignora todavía quién ha burlado a Isabela. Don Diego y el rey, en cambio, sí conocen al culpable, pero le guardan muy bien el secreto. Y así sucesivamente. No se trata solo de impotencia para dominar la situación (lo que ya sería bastante mala condición de rey): el mismo rey contribuye al desorden y a la confusión. A la altura del verso 2545 don Alfonso decide perdonar a Mota. ¿Perdonarlo de qué? ¿Del homicidio del comendador o de sus galanteos secretos con doña Ana? Áparentemente el rey sigue creyendo que el marqués ha matado a don Gonzalo (en los versos 2840 y siguientes Mota explica la verdad y el rey parece sorprendido). Pero entonces ¿es que no ha interrogado a doña Ana? ¿No le ha prestado crédito? ¿No se entera de lo que pasa en su reino? Porque la

³⁹ Wardropper, 1973; Varey, 1977, y Ruiz Ramón, 1978, pp. 71-96.

⁴⁰ Varey, 1977.

culpabilidad de don Juan es *vox populi*, como declara Catalinón en los versos 2235-44:

CATALINÓN	Todo en mal estado está.
DON JUAN	¿Cómo?
CATALINÓN	Que Octavio ha sabido la traición de Italia ya, y el de la Mota ofendido de ti justas quejas da, y dice que fue el recaudo que de su prima le diste fingido y disimulado, y con su capa emprendiste la traición que le ha infamado.

Al cabo, cuando este mal rey se decide a castigar al burlador, la justicia ya ha sido hecha. Sin duda, este tema es importante en la concepción de la obra. Wardropper⁴¹ ha llegado a ver como tema central de *El burlador* el de la falibilidad de la justicia humana, que provoca la actuación de la justicia divina. Desde esta perspectiva el final no deja de ser ambiguo: el orden se restaura, aparentemente, en un doble movimiento: castigo de don Juan y bodas (símbolo tópico de la reorganización social y normalización de los impulsos eróticos dislocados por el burlador). El primero lo lleva a cabo Dios, por medio del comendador; el segundo lo dispone el rey. Casaldueño⁴² interpreta este desenlace como signo esperanzador de que el orden divino sustenta y hace posible el orden humano. Ruiz Ramón⁴³ cree, en cambio, que las bodas no restauran el orden, pues don Juan, como queda dicho en otro lugar, no es causa, sino efecto, de la corrupción general. Cada lector de la comedia elegirá su interpretación, pero no estaría de más recordar las ambiguas circunstancias de las bodas finales. Aminta, burlada y deshonrada, se casa con Batricio que ahora la acepta (y que antes de su deshonra, por meras sospechas y miedo de don Juan, había repudiado); Tisbea, también infamada, se casa con Anfriso al parecer⁴⁴. Octavio acepta a otra Isabela burlada:

OCTAVIO	Pues ha enviudado Isabela, quiero con ella casarme. (vv. 2887-88)
---------	--

⁴¹ Wardropper, 1973.

⁴² Casaldueño, 1981a, pp. 157-58.

⁴³ Ruiz Ramón, 1978.

⁴⁴ Algunos estudiosos creen que Tisbea queda sola, a diferencia de las tres mujeres restantes (Ruiz Ramón, por ejemplo, habla de la «triple boda», 1978). Pero Batricio usa el plural («y nosotros con las nuestras», vv. 2889-90) alusivo, sin duda, a él mismo con Aminta y Tisbea con Anfriso. Este no interviene, pero en el texto que he aceptado en mi edición, Tisbea declara su intención de casarse con él, y el pescador la acompaña a la corte (vv. 2223 y ss.). En la edición príncipe de *El burlador* se menciona también a Anfriso como acompañante de Tisbea, y todo parece sugerir que hay cuatro bodas.

¿Enviudado? Isabela no llega a celebrar sus bodas con don Juan, aunque viene a España para casarse. Y en Nápoles, aunque el burlador hizo promesa y entregó su mano (signo de firme y válido compromiso matrimonial), lo hizo en su personalidad fingida de Octavio. Dicho de otro modo: Isabela nunca ha estado casada, no queda viuda, y siempre permanece deshonrada desde el código del honor que, se supone, rige en esta sociedad.

La única que ha eludido la infamia parece ser doña Ana de Ulloa, pero ¿quién sabe?

Los responsables del orden quedan muy malparados en la comedia tirsiana. Y no se trata, como interpreta Ruiz Pérez⁴⁵, de una postura conservadora que deja satisfecho al público con la remisión de la justicia a una instancia superior que permite al orden humano quedarse inalterable. Porque el orden humano, estrictamente hablando, no es incapaz de castigar a don Juan: es que no ha querido castigarlo.

En resumidas cuentas, el final problemático deja sin resolver claramente el orden: la crítica social se proyecta más allá del superficial reordenamiento que suponen las bodas como símbolo de restauración, y *El burlador de Sevilla* se erige como una obra compleja llena de coherencia en su contenido y desarrollo dramático.

Las mujeres de don Juan

Durante la acción de la comedia, don Juan burla a cuatro mujeres de distinta clase social y diversa caracterización, aunque todas coinciden en algún tipo de defecto que las hace, en parte, culpables de su propia deshonra.

La primera, Isabela, se entrega al que ella cree Octavio, profanando el palacio del rey, impulsada por la lascivia. Su cinismo se hace evidente cuando permite que acusen al galán, pensando utilizar en su beneficio la presión del rey:

Mi culpa
no hay disculpa que la venza,
mas no será el yerro tanto
si el duque Octavio lo enmienda. (vv. 187-90)

Tisbea, de la que algo he dicho antes, es un caso de orgullo extremo y cruel desdén con sus pretendientes: burladora burlada, el castigo de su vanidad es una especie de justicia poética que revela una sensualidad anteriormente disimulada. Aminta es personaje más cómico en su necia credulidad y en la grotesca ambición de un ascenso social imposible:

Tan bien engañada está,
que se llama doña Aminta. (vv. 2265-66)

Doña Ana de Ulloa, de quien oímos la voz dentro, parece la única que se libra de los engaños de don Juan. El problema de la seducción de doña Ana ha dado lugar a una discusión crítica⁴⁶ que examina dos posibilidades:

⁴⁵ Ruiz Pérez, 1988, p. 62.

⁴⁶ Ver Cabrera, 1974 (cree que sí ha sido seducida), y González del Valle, 1978 (cree que no lo ha sido). Ruano de la Haza, 1980, resume y comenta las opiniones precedentes.

a) Doña Ana sí ha caído en el engaño de don Juan, como se desprende del tono de sus quejas («¿No hay quien mate este traidor / homicida de mi honor?», vv. 1561-62), pero el burlador, frente a la muerte, intenta eludir el castigo con una mentira más, ahora exculpatoria:

A tu hija no ofendí,
que vio mis engaños antes. (vv. 2789-90)

b) Doña Ana, efectivamente, se ha dado cuenta del engaño antes de entregarse a don Juan. Lo que dice este al comendador sería la verdad, como insiste Catalinón en el relato epilógico:

REY	¿Qué dices?
CATALINÓN	Lo que es verdad, diciendo antes que acabase que a doña Ana no debía honor, que lo oyeron antes del engaño. (vv. 2877-81)

Ruano de la Haza resume las opiniones sobre este punto y argumenta convincentemente en favor de la segunda posibilidad. Los estudiosos de *El burlador* parecen proclives a justificar este fracaso de don Juan concediendo a doña Ana un mayor grado de virtud que a sus compañeras, atribuyéndole verdadero amor por Mota y una legítima rebeldía ante el matrimonio impuesto por su padre. Pero poca virtud hay en todo esto desde las convenciones ideológicas y dramáticas de la comedia áurea. La imprudencia de doña Ana al escribir su billete amoroso y no certificar mejor su destinatario⁴⁷ resulta también un grave error. Es posible que su relativo triunfo sobre don Juan sirva para subrayar la categoría antagonista del comendador.

El comendador de piedra

Respecto a don Gonzalo de Ulloa, aparte de su valor en las luchas contra el moro y los servicios prestados a su rey, poco sabemos en el primer tramo de la comedia. Su verdadera actuación comienza después de muerto, incorporando al personaje del convidado de piedra, como agente de la justicia divina que fulmina a don Juan. La figura del comendador ofrece para algunos críticos rasgos complejos y ambiguos. Ya Castro encontraba traidora e indigna de un mensajero divino su conducta del final cuando asegura de su miedo a don Juan antes de abrazarlo. Otros críticos⁴⁸ consideran contradictorios su hundimiento en el infierno junto con don Juan (caen los dos, entre llamas) y su misión divina, o insisten en posibles aspectos infernales del comendador, aceptando las tesis de Castro sobre la alevosía de don Gonzalo e interpretándolo como expresión de la crítica tirsiana contra el falso

⁴⁷ Ver Lundelius, 1975.

⁴⁸ Aubrun, 1957; Feal, 1984.

honor social: la condena de don Gonzalo, que Feal acepta, viene a representar la condena de una sociedad cimentada en un rígido y vacío honor convencional. Ahora bien, los aspectos infernales de don Gonzalo⁴⁹ me parecen requeridos por la espectacularidad del castigo. Cualquier agente divino en caso análogo hubiese desempeñado una misión parecida con detalles semejantes. Las llamas, las víboras, los alacranes, son elementos atañedores a los castigos eternos e impuestos por la tradición folclórica de la doble invitación que he comentado al principio. El verso 2498, «No alumbres, que en gracia estoy», parece bastante claro. El sentido de la función vindicativa del comendador había de resultar muy evidente al espectador, que difícilmente lo vería afectado por ningún tipo de condena.

El predicador Catalinón

Desempeña Catalinón dos tareas fundamentales en *El burlador*: es la voz admonitoria que recuerda a don Juan la responsabilidad de sus pecados, justificando así las dimensiones del castigo final y en su función convencional de gracioso provoca la risa del auditorio con una serie de recursos cuya topicidad no disminuiría su eficacia con el público coetáneo.

Ambos aspectos son muy evidentes en el desarrollo de la trama. Catalinón secunda las empresas de su amo por miedo a las amenazas y por oficio servil, pero muestra reiteradamente disconformidad y advierte a su señor:

Tú pretendes que escapemos
una vez, señor, burlados,
que el que vive de burlar
burlado habrá de escapar
pagando tantos pecados. (vv. 1352-56)

Algunos estudiosos ven en Catalinón la voz de la conciencia que don Juan ha expulsado de sí, o la de la Iglesia, o incluso del propio Tirso, pero creo que no hace falta buscar identificaciones precisas: lo que importa es su función recordatoria. Tal cometido, eminentemente serio, se integra en el perfil cómico que exige el tipo del gracioso, con los acostumbrados medios provocantes a risa: rasgos del personaje, como la cobardía y la afición al vino, y discurso cómico ingenioso (conceptismo burlesco) que incluye invocaciones ridículas, metáforas cómicas con alusiones costumbristas, chistes y juegos de palabras alusivos a los cuernos; otros de tono escatológico; hipérboles eróticas grotescas, etc.

Otros comparsas

No queda mucho por decir de otros personajes secundarios. Merecen, quizá, algunas palabras, cuatro más, dos nobles y dos plebeyos. El duque Octavio queda

⁴⁹ Por ejemplo, los efectos que producen en don Juan («un infierno parecía», v. 2496; «de infernal respiración», v. 2181), los manjares de víboras, alacranes y vinagre (habituales en el lugar donde está, dice...), etc.

sometido a una observación irónica ridiculizadora. Repetidamente despojado de sus damas, sin conseguir oídos de ningún rey, acusado y desviado como importuno pretendiente, acaba por aceptar a Isabela, cuya deshonor es pública, mostrando una curiosa amplitud de criterios para un noble de su estamento. Frente a don Juan que, al menos, desarrolla un enérgico movimiento, destaca en Octavio una falta de vitalidad, una debilidad impulsiva que lo convierte en pieza suplente desechada a la menor ocasión. Mota es otro joven calavera noble, como don Juan, frecuentador disoluto de las mancebías sevillanas y de pocas luces mentales. De los plebeyos, Gaseno, padre de Aminta, responde a la concepción cómica del villano grotescamente vanidoso de su buen pasar y de su cristianía vieja:

GASENO	Venga el Coloso de Rodas, venga el Papa, el Preste Juan y don Alonso el Onceno con su corte, que en Gaseno ánimo y valor verán. Montes en casa hay de pan. (vv. 1747-52)
	Doña Aminta es muy honrada [...] que cristiana vieja es hasta los güesos. (vv. 2627-30)

En cuanto a Batricio, de quien se suele resaltar igualmente el aspecto cómico, me parece a mí la más melancólica víctima del burlador. Es frente a Batricio donde manifiesta don Juan con más crudeza y menos escrúpulos su condición abusiva y su prepotencia de noble bien estribado en favor del rey. Las amenazas de don Juan a Batricio no admiten réplica:

Esto pasa de esta suerte.
Dad a vuestra vida un medio,
que le daré sin remedio
a quien lo impida, la muerte. (vv. 1891-94)

La respuesta del labrador no puede connotar ironía más amarga: «Si tú en mi elección lo pones» (v. 1895), dice a quien no le deja ninguna elección: o quitarle la mujer, o quitarle junto con ella la vida. Expulsado de su sitio en la mesa y cama nupcial, despojado de su novia, impotente ante el caballero, Batricio no puede sino refugiarse en una casuística de honor que no le corresponde, mientras don Juan goza los frutos de sus hazañas nada heroicas. Si hay un personaje en quien la crítica social contra la injusta actuación del poderoso pueda concentrarse, nadie mejor en *El burlador de Sevilla* que este desdichado Batricio.

Breves apuntaciones escénicas

El burlador de Sevilla, como toda pieza teatral, adquiere su total dimensión en el escenario. Algunos datos escénicos señalados por el texto o acotaciones apuntan en *El burlador* a aspectos de ambientación, momento del día, lugar de la acción,

condición social de los personajes, etc. Así, al comienzo, las palabras de Isabela («Quiero sacar una luz», vv. 9-10) y la aparición del rey «*con una vela en un candelero*» anuncian al espectador que la acción se desarrolla en la oscuridad nocturna. Tisbea sale con una caña de pescar en la mano y recoge a los naufragos «mojados» (rasgo verosimilizador de un naufragio que no se puede representar en escena y que es descrito verbalmente por Tisbea). Don Juan, cuando entabla otro engaño, invoca a las «estrellas que me alumbráis» (v. 1931): de nuevo la noche. Los labradores, en las bodas rústicas de Batricio y Aminta, cantan «Lindo sale, el sol de abril», y con otras varias referencias sitúan la acción al amanecer...

En el segundo tramo de la comedia se intensifican los elementos espectaculares, visuales, de escenografía y gesto, sobre todo. Los gestos son importantes, por supuesto, en toda la pieza; recuérdense, entre otros particularmente significativos, la actitud de don Juan de rodillas ante su tío, las espaldas vueltas del rey ante Isabela, la acogida de don Juan por Tisbea (que lo pone en su regazo), etc. Pero en las escenas con el convidado de piedra se enriquecen mucho los sistemas de signos no verbales: primero se descubre la tumba de don Gonzalo, que la acotación no describe, pero que a juzgar por las palabras del rey en los versos 1662-67 («en bronce y piedras varias / un sepulcro con un bulto / le ofrezcan, donde en mosaicas / labores, góticas letras / den lenguas a sus venganzas») hemos de suponer impresionante, por más que la realización escénica no cumpliera todos los requisitos de la proyección verbal. La estatua del comendador (representada seguramente por el mismo actor, quizá con ropas grises y máscara o algún signo lúgubre⁵⁰) es particularmente fértil en estos recursos: se anuncia con misteriosos golpes en la puerta, su movimiento es lento y rígido, no habla apenas, sustituye la voz por los gestos, y cuando habla lo hace en tono y modulación especiales, probablemente un estertor grave. Véanse algunas acotaciones:

Sale al encuentro D. Gonzalo, en la forma que estaba en el sepulcro, y D. Juan se retira atrás turbado, empuñando la espada, y en la otra la vela, y D. Gonzalo hacia él con pasos menudos y al compás D. Juan retirándose hasta estar en medio del teatro.

Hace señas la estatua que quiten la mesa.

Paso, como cosa del otro mundo.

Vase muy poco a poco mirando a D. Juan, y D. Juan a él, hasta que desaparece y queda D. Juan con pavor.

La concepción visual, plástica, de estas escenas es evidente, lo mismo que en la culminación del desenlace, cuando el sepulcro con don Gonzalo y don Juan se hunde entre llamas (v. 2802) por el escotillón o trampilla habitual en el escenario del siglo XVII, con mucho ruido:

Húndese el sepulcro con D. Juan y D. Gonzalo, con mucho ruido y sale Catalinón arrastrando.

⁵⁰ Ver, para completar algunas observaciones sobre el aspecto escénico, Rogers, 1977, pp. 21-23, donde llega a sugerir el uso posible de un autómatas para la estatua del comendador.

Efectos teatrales que se completan con la música, muy frecuente en la comedia: canciones de los pescadores (vv. 981-84), de los campesinos (vv. 1676 y ss.), serenatas que ofrece Mota a doña Ana (acot. v. 1488: «*Sale el marqués, de noche, con músicos, y pasea el tablado y se entran cantando*») o la misteriosa canción que suena en el convite macabro y que expresa la moraleja de la comedia:

(*Cantan.*)

Adviertan los que de Dios
juzgan los castigos grandes,
que no hay plazo que no llegue
ni deuda que no se pague. (vv. 2756-59)

Mientras en el mundo viva,
no es justo que diga nadie
«¡Qué largo me lo fiáis!»,
siendo tan breve el cobrarse. (vv. 2764-67)

La función de estas canciones (no mero adorno postizo, sino comentario, contrapunto o compendio del sentido de la acción) no requiere mayores subrayados.

Sigamos un poco más a don Juan: de Córdoba y Maldonado a Zorrilla

Después de Tirso don Juan sigue en la literatura española un camino medio oculto que desemboca en el gran éxito de Zorrilla, autor de un *Don Juan Tenorio* romántico, muy diferente del burlador tirsiano. En ese camino evolutivo son dignos de mención algunos eslabones que revelan ciertas condiciones en las que el mito puede mutar y que por contraste evidencian de manera más clara la concepción del primer protagonista. Uno de esos eslabones es *La venganza en el sepulcro* de Alonso de Córdoba y Maldonado⁵¹, de finales del XVII, conservada en un manuscrito de la Biblioteca Nacional de Madrid. Don Juan es en esta comedia un tipo de matón que no conquista a nadie. La comedia de Córdoba toma los datos superficiales y parte de la trama de Tirso. Conserva los nombres de algunos personajes (don Juan, doña Ana, Mota...) aunque en la estructura de sus relaciones opera una simplificación que debilita mucho la construcción dramática.

Según una hiperbólica relación de don Juan han muerto a sus manos centenares de víctimas: una vez se enfrenta a cincuenta oponentes; en otra pelea mata a un hidalgo y lucha después, victorioso, con todo el pueblo; refugiado en la sierra lleva una vida de bandolero e intenta la conquista de una hermosa serrana, que se le escapa para entregarse más tarde a un príncipe que pasa por allí. Airado y humillado don Juan mata al príncipe. En posteriores aventuras en Flandes dice haber detenido en una escaramuza a cuatrocientos enemigos él solo...

Con semejante prontuario doña Ana queda espantada y nada proclive a considerar las atenciones amorosas de don Juan, el cual se configura en todas las oportu-

⁵¹ Del que apenas se sabe que fue veedor y contador del rey en las obras de alcázares reales, casas y bosques y Real Ingenio de la Moneda, en la ciudad de Segovia en 1662.

tunidades —las que narra y las que protagoniza escénicamente— como un seductor completamente fracasado.

Doña Ana en realidad ama al marqués de la Mota y don Juan, ante el rechazo de la dama que tenía por suya, pretende forzarla; se dirige a su casa, y al negarse el viejo don Gonzalo a franquearle la puerta lo mata, huyendo luego y dejando que recaiga la culpa en Mota. Doña Ana sospecha de don Juan, y vuelve a engañarlo con promesas de amor, hasta que se descubre al verdadero culpable, que mientras tanto insulta a la estatua funeral de don Gonzalo, lo invita a cenar, etc., con el consiguiente desenlace de castigo en un tramo final que sigue muy de cerca el modelo del *Burlador*, incluso en el plano lingüístico, con pasajes prácticamente repetidos.

Las modificaciones que Córdoba introduce parecen bastante aleatorias y diríase que no ha comprendido bien la coherencia de su fuente. El padre de don Juan ha muerto antes del comienzo de la acción, lo que anula en esta versión el elemento de la privanza y despoja al tema de la burla del marco político y social que sustentaba en Tirso la propia corrupción de Tenorio. Las hazañas de don Juan se ofrecen en forma narrativa y no dramática (muy diferente del brusco arranque, puramente teatral, de Tirso, en el palacio de Nápoles). Consisten principalmente en violencias, que no necesariamente responden a esquemas de burlas, y el elemento erótico queda completamente desdibujado. Ha desaparecido el tema del «tan largo me lo fiáis». Las escenas del convite y la condenación parecen simplemente imitar al *Burlador*, y no suponen, como en la pieza original, un cierre exigido por la misma arquitectura del drama y la construcción de los personajes.

La versión de Córdoba y Maldonado supone esencialmente la desintegración del *Burlador*, del que no se ha conservado la precisa organización dramática en la que radica precisamente el poder configurador del mito.

La siguiente recreación es más importante, en tanto puede considerarse el verdadero eslabón intermedio en el proceso evolutivo⁵² de Tirso hasta Zorrilla. Antonio Zamora escribe, ya en el XVIII, una comedia que en su edición príncipe (Madrid, 1744) se titula *No hay deuda que no se pague y convidado que piedra*, aunque es más conocida por el título que le atribuyó Mesonero Romanos de *No hay plazo que no se cumpla ni deuda que no se pague y convidado de piedra*.

Presenta una serie de modificaciones de la estructura global que suponen un nuevo esquema —que incide en el valor artístico de la pieza en su conjunto—, y otras modificaciones que afectan específicamente al protagonista. Respecto a la composición general de la comedia, no es pertinente ahora un análisis exhaustivo, pero señalaré al menos que Zamora, al igual que Córdoba y Maldonado, vuelve a ignorar la estricta organización del *Burlador*. Valga como síntoma el diseño de la primera escena, una celebración estudiantil de calidad costumbrista, en la que los estudiantes vitorean a su rector y cantan jácaras por las calles, y que únicamente sirve para mostrar el carácter pendenciero del protagonista que enseguida entabla una pelea con los estudiantes.

⁵² García Garrosa, 1985, considera, quizá con algo de exageración, que «es fundamental para comprender la evolución del mito donjuanesco en la literatura española» (p. 46).

En la actitud de don Juan hacia Beatriz, sin embargo, Zamora ha captado bien el esencial carácter conservador de este burlador, apoyado, como el original, en sus privilegios de clase, y ha desarrollado explícitamente ese rasgo, al aclarar que la negativa de don Juan a casarse con Beatriz estriba en la diferencia de posición social y económica. También persiste en Zamora el tema de la incompetencia de la justicia humana, que rehúsa cumplir con su deber por nepotismo. Cuando don Juan mata al comendador, doña Ana pide al rey justicia contra el matador de su padre, pero no la consigue.

El proceso es bastante paralelo al mostrado por Tirso. Don Juan tira de la barba a la estatua del comendador, la desafía irreverente, la convida a cenar, se niega al arrepentimiento, acude al segundo convite macabro (servido por esqueletos, con manjares de cenizas y culebras), etc.

Pero en el desenlace se introduce la mayor novedad: el convidado de piedra explicita su papel de aviso del cielo, en esta ocasión con deseo de salvar a don Juan:

Bien, don Juan,
 conocerás cuanto debes
 a mi amistad, pues por ella
 Dios licencia me concede
 de venir a visitarte,
 solo a fin de que aconseje
 a tu ceguedad que tantos
 pasados yerros enmiende.
 Breve es la vida del hombre,
 cierto su fin y evidente
 el juicio divino, pues
 ¿quién tales culpas comete
 sabiendo de fe que hay
 cierto fin y vida breve? (vv. 2126-39)

En el desenlace se mostrará efectivamente que para enmiendas nunca es tarde, pues don Juan, agonizante en manos del difunto comendador, pide que su alma se salve, ya que pierde la vida en castigo a sus abusos. Las palabras del comendador parecen bastante claras y apuntan inequívocamente, a mi juicio, a la salvación de don Juan: «Dichoso tú, si aprovechas / la eternidad de un instante» (vv. 3274-75), lo mismo que la apostilla final de don Diego, padre del burlador: «El consuelo que me queda / es saber que en igual trance / se arrepintió de sus culpas» (vv. 3344-46). Es cierto —según estiman algunos críticos— que no se asegura explícitamente la salvación de don Juan, pero los pasajes citados carecerían de sentido si no se destinaran a comunicar esta idea al espectador, que es precisamente la que predomina.

Arrepentimiento y salvación sin duda posibles desde el punto de vista doctrinal, pero mucho menos rigurosos y coherentes que la condena tirsiana.

En Zamora asoma también, tímidamente, el motivo del enamoramiento del burlador, quien en cierta ocasión muestra un confuso sentimiento por doña Ana

(«¡Ay, doña Ana, que no puedo / ni olvidarte ni quererte»), sentimiento de una categoría a la que el don Juan de Tirso era inmune.

Pero habrá que esperar a Zorrilla para que estos dos elementos, el don Juan enamorado (valga decir, un don Juan que ya no es el burlador) y la salvación de don Juan, se relacionen de modo esencial, en tal forma que la salvación le venga a don Juan a través precisamente del amor de una mujer a la que él corresponde.

En relación con el *Burlador*, Zorrilla mantiene a la obra de Tirso como un subtexto de referencia general, sin seguirlo tan de cerca como había hecho —aunque con mala fortuna— Córdoba y Maldonado o Zamora.

Los dos aspectos básicos que en Zamora habían asomado levemente y que Zorrilla convierte en puntos esenciales de su don Juan son el enamoramiento del galán y la salvación final. Hay que decir que en ambos Zorrilla consigue una justificación estructural mucho más coherente que Zamora. En este el enamoramiento solo apunta de manera irregular, sin llegar a constituir un rasgo relevante del personaje, y el arrepentimiento es brusco y sin preparación alguna en el proceso dramático. En Zorrilla el amor de don Juan es fundamental, y la principal razón de su conversión, que le permitirá salvarse, ayudado por la amorosa intercesión de doña Inés.

El convidado de piedra manifiesta una conducta igual a la del de Zamora: llega como enviado del cielo para avisar al pecador y darle oportunidad de que se arrepienta. Con la participación de doña Inés, don Juan se salva, pero a diferencia de lo que sucedía en Zamora, esta conversión se ha ido anunciando a lo largo del drama, y resulta ser en este caso un final coherente con el planteamiento del héroe de Zorrilla, a quien le preocupa mucho menos el rigor doctrinal que sustentaba el desenlace tirsiano, que la exaltación sentimental de la piedad y del amor divinos.

Nótese también que ha desaparecido todo elemento de crítica social, y la figura del rey no desempeña ahora papel alguno: el drama de Zorrilla se mantiene en un plano de relaciones individuales, sin una conexión tan estrecha con el ámbito de la corrupción social y política como el que se establecía en el *Burlador*, circunstancia que facilita a su vez el desenlace edulcorado de *Don Juan Tenorio*.

Otro rasgo significativo⁵³ es la difuminación de lo terrible y diabólico, dominado por la imagen de ese cementerio que según expresa la acotación correspondiente «no debe tener nada de horrible», en el que proliferan los «angelitos que rodean a doña Inés y a don Juan, derramando sobre ellos flores y perfumes» en la apoteosis hagiográfica, buena muestra de la misericordia de Dios.

Final

De las principales elaboraciones dramáticas del mito de don Juan que he examinado con la brevedad que la ocasión permite, las dos de ejecución dramática más perfecta son sin duda la primera del *Burlador* y la última de *Don Juan Tenorio*. Las intermedias de Córdoba y Maldonado y de Antonio de Zamora son esla-

⁵³ Como señala Egido, 1988, p. 53.

bones que apuntan direcciones evolutivas, y sin que resulte necesario pensar en influencias directas y decisivas sobre las posteriores, resultan muy significativas en el proceso histórico de las sucesivas manifestaciones españolas de un mito literario capaz de tantas y tan complejas metamorfosis: ese mito de don Juan que ha fascinado a tantos espectadores y lectores desde que surgiera, probablemente de la pluma de Tirso de Molina, hacia 1619, en el genial *Burlador de Sevilla*.

En resumen, si la grandeza y talla heroicas de don Juan Tenorio, burlador previo a su mito, queda, a mi juicio, bastante en entredicho, no cabe dudar de su talla y poder dramáticos como personaje teatral de inigualable vigor. Lanzado a las tablas por su creador (Tirso u otro), el primer don Juan no solo reclama los méritos de engendrador de tan larga descendencia; lejos del tópico de supuestas imperfecciones y ruda improvisación, toda la comedia es un ejemplo de espléndida eficacia escénica y poética.

Bibliografía

- AGHEANA, J. T., *The Situational Drama of Tirso de Molina*, Madrid, Playor, 1973.
- ARELLANO, I., ed., *El burlador de Sevilla*, Madrid, Espasa-Calpe, 1989.
- «Las raíces del mito: Don Juan, de Tirso a Zorrilla», en *Don Juan, genio y figura*, coord. G. Santonja, Madrid, Sociedad Estatal España Nuevo Milenio, 2001a, pp. 25-46.
- *Arquitecturas del ingenio. Estudios sobre el teatro de Tirso de Molina*, Madrid-Pamplona, Instituto de Estudios Tirsonianos, 2001b.
- ARIAS, J. H., *Toward a Theory of the don Juan Myth*. Tesis University of North Carolina at Chapel Hill, 1987.
- AUBRUN, C. V., «Le «don Juan» de Tirso de Molina: essai d'interpretation», *Bulletin Hispanique*, 59, 1957, pp. 26-61.
- *La comedia española*, Madrid, Taurus, 1966.
- BROWN, S. L., «Lucifer and *El burlador de Sevilla*», *Bulletin of the Comediantes*, 26, 1974, pp. 63-64.
- BRUNEL, P., *Dictionnaire du Don Juan*, Paris, Robert Laffont, 1999.
- CABRERA, V., «Doña Ana's Seduction in *El burlador de Sevilla*», *Bulletin of the Comediantes*, 26, 1974, pp. 49-51.
- CASALDUERO, J., «El desenlace del *Burlador de Sevilla*», en *Estudios sobre el teatro español*, Madrid, Gredos, 1981a, pp. 122-37.

- «*El burlador de Sevilla: sentido y forma*», en *Teoría y realidad en el teatro español del siglo XVII*, Roma, Instituto Español de Cultura y Literatura, 1981b, pp. 215-24.
- CORTINES TORRES, J., «Hipótesis de una elección: Juan Tenorio», *Boletín de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras*, 24, 1996, pp. 85-111.
- CRUICKSHANK, D. W., «The First Edition of *El burlador de Sevilla*», *Hispanic Review*, 49, 1981, pp. 443-67.
- CUARTERO, P., «Mateo Vázquez, modelo del Burlador», *Revista de Literatura*, 35, 1969, pp. 5-38.
- EGIDO, A., «Sobre la demonología de los burladores», *Iberoromania*, 26, 1987, pp. 19-40.
- «Sobre la demonología de los burladores (de Tirso a Zorrilla)», *Cuadernos de teatro clásico*, 2, 1988, pp. 37-54.
- EVANS, P., «The Roots of Desire in *El burlador de Sevilla*», *Forum for Modern Language Studies*, 22, 1986, pp. 232-47.
- FEAL DEIBE, C., *En nombre de don Juan. Estructura de un mito literario*, Amsterdam-Philadelphia, J. Benjamins, 1984.
- FERNÁNDEZ, X. A., «En torno al texto de *El burlador de Sevilla* y *convidado de piedra*», *Segismundo*, 9-14, 1969-1971, pp. 7-417.
- FRENZEL, E., *Diccionario de argumentos de la literatura universal*, Madrid, Gredos, 1976.
- GARCÍA GARROSA, M. J., «No hay plazo que no se cumpla ni deuda que no se pague y *convidado de piedra*: la evolución de un mito de Tirso a Zorrilla», *Castilla*, 9-10, 1985, pp. 45-64.
- GARCÍA GUAL, C., «El mito de don Juan: variantes e invariantes», en *Don Juan, genio y figura*, coord. G. Santonja, Madrid, Sociedad Estatal España Nuevo Milenio, 2001, pp. 65-78.
- GIL BERMEJO, F., «*El burlador de Sevilla*: posible origen histórico en las Antillas», *Archivo Hispalense*, 60, 1977, pp. 173-84.
- GONZÁLEZ DEL VALLE, L., «Doña Ana's Seduction in *El burlador de Sevilla*. A Reconsideration», *Bulletin of the Comediantes*, 30, 1978, pp. 42-45.
- HERMENEGILDO, A., «Inversión dramática y forma narrativa: los romances del convite macabro», *Cuadernos de teatro clásico*, 2, 1988, pp. 25-35.
- LUNDELIUS, R., «Tirso's Wiew of Women in *Burlador de Sevilla*», *Bulletin of the Comediantes*, 27, 1975, pp. 5-14.
- MACKAY, D., *The Double Invitation in the Legend of don Juan*, Standford, University Press, 1943.
- MAEZTU, R. de, *Don Quijote, don Juan y la Celestina: ensayos en simpatía*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1938.
- MARNI, A., «Did Tirso employed Counter Passion in his *Burlador de Sevilla*?», *Hispanic Review*, 20, 1952, pp. 123-33.
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, F., «Nueva visión de la leyenda de don Juan», *Aureum Saeculum. Homenaje a H. Flasche*, Wiesbaden, Steiner, 1983, pp. 203-16.

- *Orígenes y elaboración de «El burlador de Sevilla»*, Salamanca, Universidad, 1996.
- MENÉNDEZ PIDAL, R., «Sobre los orígenes del convidado de piedra», en *Estudios literarios*, Madrid, Espasa-Calpe, 1968, pp. 67-88.
- MOLHO, M., *Mitologías. Don Juan. Segismundo*, Madrid, Siglo XXI, 1993.
- MORRIS, C. B., «Metaphor in *El burlador de Sevilla*», *Romanic Review*, LV, 1964, pp. 248-55.
- NAVARRETE, R. D., «Don Juan: el impulso destructor», *Bulletin of the Comediantes*, 21, 1969, pp. 45-52.
- PALACÍN, L., «Don Luis Colón, modelo en que Tirso se inspiró para crear su don Juan Tenorio», *Hispanófila*, 58, 1976, pp. 435-51.
- PARKER, A. A., *The Approach to the Spanish Drama of the Golden Age*, Diamante, VI, 1957. También en español en M. Durán y R. González Echevarría, *Calderón y la crítica*, I, Madrid, Gredos, 1976, pp. 329-57.
- PÉREZ BUSTAMANTE, S. A., ed., *Don Juan Tenorio en la España del siglo XX*, Madrid, Cátedra, 1998.
- RODRÍGUEZ, A., «Tirso's don Juan as a Social Rebel», *Bulletin of the Comediantes*, 30, 1978, pp. 46-55.
- RODRÍGUEZ LÓPEZ-VÁZQUEZ, A., *Andrés de Claramonte y El burlador de Sevilla*, Kassel, Reichenberger, 1987a.
- «Aportaciones críticas a la autoría del *Burlador de Sevilla*», *Criticón*, 1987b, pp. 5-44.
- ROGERS, D., «Fearful Symmetry: the Ending of *El burlador de Sevilla*», *Bulletin of Hispanic Studies*, 41, 1964, pp. 141-59.
- *Tirso de Molina: El burlador de Sevilla*, London, Grant&Cutler, 1977.
- ROUSSET, J., *El mito de don Juan*, México, FCE, 1985.
- RUANO DE LA HAZA, J. M., «Doña Ana's Seduction in *El burlador de Sevilla*: further Evidence against», *Bulletin of the Comediantes*, 32, 1980, pp. 131-33.
- «La relación textual entre *El burlador de Sevilla* y *Tan largo me lo fiáis*», en *Tirso de Molina. Del Siglo de Oro al siglo XX*, Madrid, Revista Estudios, 1995, pp. 283-96.
- RUIZ PÉREZ, P., «Burla y castigo de don Juan en Antonio de Zamora», *Cuadernos de teatro clásico*, 2, 1988, pp. 55-63.
- RUIZ RAMÓN, F., *Estudios de teatro español clásico y contemporáneo*, Madrid, Cátedra-Fundación March, 1978.
- SAID ARMESTO, V., *La leyenda de don Juan*, Madrid, Espasa-Calpe, 1968.
- SOLÁ SOLÉ, J., «Dos notas sobre la génesis del tema de don Juan», *Revista de Estudios Hispánicos*, 2, 1968, pp. 131-41.
- TIRSO DE MOLINA, *El burlador de Sevilla*, ed. I. Arellano, Madrid, Espasa-Calpe, 1989.
- *El burlador de Sevilla*, ed. A. Castro, Madrid, Espasa-Calpe, 1922.
- UNAMUNO, M. de, *El otro y el hermano Juan*, Madrid, Espasa-Calpe, 1964, 2ª edición.

- VAREY, J. E., «Social Criticism in *El burlador de Sevilla*», *Theatre Research International*, 2, 1977, pp. 197-221.
- VÁZQUEZ, A., «Lectura psicológica de *El burlador de Sevilla* y *convidado de piedra de Tirso*», en *Homenaje a Tirso*, Madrid, Revista Estudios, 1981, pp. 283-336.
- VITSE, M., «Don Juan o temor y temeridad. Algunas observaciones más sobre *El burlador de Sevilla*», *Caravelle*, 13, 1969, pp. 63-82.
— «La descripción de Lisboa en *El burlador de Sevilla*», *Criticón*, 2, 1978, pp. 21-41.
- WADE, G. E., «The Character of don Juan of *El burlador de Sevilla*», en *Hispanic Studies in Honor of Nicholson B. Adams*, Chapel Hill, University of North Carolina, 1966, pp. 167-78.
— «Para una comprensión del tema de don Juan y el Burlador», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 77, 1974, pp. 665-708.
- WARDROPPER, B., «El tema central del *Burlador de Sevilla*», *Segismundo*, 17-18, 1973, pp. 9-16.
- WEINSTEIN, L., *The Metamorphoses of don Juan*, Stanford, University Press, 1959.
- ZAMORA, A. de, *No hay deuda que no se pague y convidado que piedra*, ed. I. Arellano, Madrid, Sociedad Estatal España Nuevo Milenio, 2000.